

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**MONOGRAFIA EM LITERATURA**

**STELLA TAVARES BRAGA AVELINO**

**AS FRONTEIRAS DA MEMÓRIA NA RELAÇÃO  
AUTOR/PERSONAGEM NA OBRA DE RADUAN  
NASSAR**

Brasília  
2014

**STELLA TAVARES BRAGA AVELINO**

**AS FRONTEIRAS DA MEMÓRIA NA RELAÇÃO  
AUTOR/PERSONAGEM NA OBRA DE RADUAN  
NASSAR**

Artigo científico apresentado à Universidade de Brasília  
(UnB), como requisito para conclusão do curso de Letras  
Língua Portuguesa e respectiva literatura.

Orientada: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Fabricia Wallace Rodrigues

Brasília

2014

## RESUMO

Entender como se dá a relação entre memória e autor implica conhecer o que de fato é o autor, como ele mesmo se constrói e se desconstrói na sua própria escritura perante sua responsabilidade para o sentido e significação de sua obra. Tendo como corpo dessa análise a obra de Raduan Nassar, *Lavoura arcaica*, busco a singularidade do autor expressa no texto, a seleção da memória que o construiu, sejam elas reais ou ficcionais. Há, na obra, um processo constante de outrar-se entre autor e personagem para transmitir a memória, a reflexão de um momento, a lembrança traduzida na escrita. O personagem toma posse da memória do autor para que se construa uma obra onde palavras possam representar memórias a partir de uma realidade ficcional contígua à realidade do mundo real. O distanciamento do eu-próprio como autor para a aproximação do eu-outro como personagem e o contrário, devem ser constantes para que, dessa forma, autor e personagem constituam uma só memória. O entrelaçamento entre Nassar e o personagem André é necessário para compor a escritura da obra, para a perda da identidade original, proporcionando uma completa fusão de corpos – autor, personagem – a fim de dar imortalidade a uma memória através da escritura.

**Palavras-chave:** memória, personagem, autor, escritura.

## ABSTRACT

Understanding how the relationship between memory and the author entails knowing what in fact is the author, as he constructs and deconstructs himself on its own writing before his responsibility for its direction and meaning. Having Raduan Nassar's *Lavoura arcaica* as the body of work for this analysis, I seek the uniqueness of the author expressed in the text, the selection of memory that built it, whether they are real or fictional. There is, in this work, a constant process of the author and the character putting themselves in the other's shoes to transmit the memory, the reflection of a moment, a memory translated into writing. The character takes possession of the author's memory to build a composition where words can represent memories from a fictional reality contiguous to the reality of the real world. The distance of I-own as an author for the approaching I-other as the character, and vice versa, must be constant so, in this way, author and character can constitute a single memory. The intertwining of Nassar with the character André is necessary to compose the writing of the work, for the loss of the original identity, making it possible a complete fusion of bodies – author, character – for immortality to be given to a memory, through the writing.

**Keywords:** memory, character, author, writing.

## Sumário

As fronteiras da memória na relação autor/personagem na obra de Raduan Nassar.....	5
Bibliografia.....	16

## As fronteiras da memória na relação autor/personagem na obra de Raduan Nassar

*“Que massa de vento, que fundo de espaço concorrem para levar ao limite? O limite em que as coisas já desprovidas de vibração deixam de ser simplesmente vida na corrente do dia a dia para ser vida nos subterrâneos da memória.”*

Raduan Nassar

Trabalhar com palavras provoca o desejo de entrar cada vez mais fundo em seu conteúdo, o desejo de experimentá-las em diferentes contextos até descobrir as inúmeras possibilidades que se abrem numa só frase e apreciar a sonoridade presente em cada traço, em cada marca deixada no papel. As palavras escolhidas a dedo por Nassar são antes exploradas, revisitadas e reexaminadas para que possam compor sua obra. O romance *Lavoura arcaica* possui um discurso denso, abarrotado de lirismos e com inesgotáveis metáforas. Dois irmãos se encontram num quarto de pensão; o mais velho, Pedro, vai ao encontro do mais novo, André, para fazer com que ele volte para casa. A partir das lembranças de André, o filho incompreendido, entendemos o porquê da sua partida, mesmo sabendo da decepção que o esperava fora dos limites da família: o incômodo causado pela autoridade do pai e pelo sufocamento da ternura da mãe chega a um estágio insuportável no ambiente familiar. André tem seu corpo levado pelo “delírio” e pela epilepsia, comete o incesto e contraria as leis paternas. O personagem deixa sua casa, se afoga em vinho e em corpos e adereços de prostitutas, mas, ainda assim, cada sensação evoca lembranças familiares. Cedendo, então, aos apelos da família, André retorna ao lar; mas sua rebeldia marca fortemente os outros membros da família.

O romance não segue uma cronologia exata, já que há muitas vezes uma alternância de capítulos que tratam do fato no presente da obra e de capítulos que trazem memórias de André. As primeiras memórias que voltam são as da infância, os pés enfiados em terra úmida, o corpo coberto por folhas no bosque da fazenda, o lugar

para escapar dos olhos apreensivos da família, a voz serena da mãe ao acordá-lo, o Deus palpável em cima do criado mudo, a luz da casa da família. “Era boa a luz doméstica da nossa infância [...] essa claridade luminosa de nossa casa e que parecia sempre mais clara [...] essa claridade que mais tarde passou a me perturbar, me pondo estranho e mudo” (NASSAR, 1898, p. 27-28). Passada a infância, o personagem nos remete à sua confusão interior, à escuridão que prende seus sentimentos ao corpo. As memórias agora aparecem quebradas, deslocadas no tempo real; memórias desconexas aparecem interrompendo a narração.

Em meio a esse emaranhado, a essa não semelhança com a família, é que começa a desunião. Ao conversar com o irmão mais velho, André explica que a desunião da família começou no tempo em que a fé lhe crescia “virulenta na infância” e em que ele era “mais fervoroso” que qualquer outro; no momento em que a claridade da infância começa a ser obscurecida e que a delicadeza e a ingenuidade são em parte perdidas, e que os sermões inconscientes do pai passam a ser reinterpretados, os mesmos sermões em que o pai “dizia provavelmente sem saber o que estava dizendo e sem saber com certeza o uso que cada um de nós poderia fazer algum dia” (NASSAR, 1989, p. 43), ditos na sua sintaxe própria, que se tornariam tão modeláveis nas mãos de cada irmão. André revela o avesso de sua própria imagem e por consequência o avesso da imagem da família prisioneira de “fantasmas tão consistentes”, que é também o contrário dos sermões pregados pelo pai, sermões que valiam pouco perto do arrote toco do avô “que valia por todas as ciências, por todas as igrejas” (NASSAR, 1989, p. 91). A rebeldia de André tinha que revelar que “sua loucura era mais sábia que a sabedoria do pai, que sua enfermidade era mais conforme que a saúde da família”. A desunião familiar, o envolvimento com prostitutas e posteriormente o retorno de André ao lar provoca inquietação e traz consequências irremediáveis, como o assassinato de Ana pelo pai.

O tempo no romance de Nassar passa através do corpo de André, que vive experiências conturbadas, aproximações e afastamentos, e também do corpo que vive a transição de um presente para outro presente, o corpo do autor/personagem/leitor que transpassa o limite temporal imposto pelo texto; autor, personagem e leitor se encontram presentes no momento da leitura, assim como no momento da escritura, já que o leitor ao ler se remeterá ao autor e vice-versa. O tempo em *Lavoura arcaica* corre,

se repete e fecha ciclos, rompe o curso do cotidiano, faz ruir a tradição familiar. O tempo corta André, provoca confusões e traz a loucura:

O tempo, o tempo é versátil, o tempo faz diabruras, o tempo brincava comigo, o tempo se espreguiçava provocadoramente, era um tempo só de esperas, me guardando na casa velha por dias inteiros; era um tempo também de sobressaltos, me embaralhando ruídos, confundindo minhas antenas, me levando a ouvir claramente acenos imaginários, me despertando com a gravidade de um julgamento mais áspero, eu estou louco! e que saliva mais corrosiva a desse verbo, me lambendo de fantasias desesperadas, compondo máscaras terríveis na minha cara, me atirando, às vezes mais doce, em preâmbulos afetivos de uma orgia religiosa (NASSAR, 1989, p. 95).

Como observam Tardivo e Guimarães em um artigo publicado na revista *Paidéia* (2010, p. 244), enquanto André explora a aproximação da irmã, de dentro da casa velha na fazenda, o tempo a transforma em poesia; aos olhos de André, Ana é a pomba da infância que está prestes a ser retida por ele. Dessa forma, ao narrar o incesto, André descreve o acontecimento em perspectivas temporais diferentes, sua memória diante de Pedro transita pelas diferentes posições de André diante de Ana. A memória retroage à infância, onde o personagem reconhece o nascimento e a permanência de sensações em relação à sua família, a rebeldia aparece com a frustração pela impossibilidade de fazer corresponder o discurso do pai e a experiência do corpo: “Era Ana a minha enfermidade, ela a minha loucura, ela o meu respiro, a minha lâmina, meu arrepio, meu sopro, o assédio impertinente dos meus testículos” (NASSAR, 1989, p. 109). Era Ana o desejo de André, que nasce juntamente com seus constrangimentos, é ela a imagem que perpassa seus dias, a lembrança intolerável que não o abandona. É Ana também parte do delírio de André, é ela quem constitui momentos discretos de plenitude, de paixão, ou ainda vulgares em suas danças, em suas falas; é ela, muitas vezes, a causa de experiências desagradáveis a serem rejeitadas, experiências que implicam a reprovação do pai e que levam à sua própria morte.

O tempo e suas mudanças, sempre cioso da obra maior, e, atento ao acabamento, sempre zeloso do concerto menor, presente em cada sítio, em cada palmo, em cada grão, e presente também, com seus instantes, em cada letra dessa minha história passional [...] e, para cumprir-se a trama do seu concerto, o tempo, jogando com todo requinte, travou os ponteiros (NASSAR 1989, p. 185-192).



O trecho apresenta a inutilidade de se lutar contra o tempo, ele é o deus dos sermões do pai, em que cada palavra é “ponderada pelo pêndulo”, e do avô, quando “com dois dedos no bolso do colete, puxava suavemente o relógio até a palma, deitando, *como quem ergue uma prece*, o olhar calmo sobre as horas” (NASSAR, 1989, p. 60, *grifo meu*). O tempo na narrativa de Nassar parte de um ponto inicial e termina nesse mesmo ponto; a festa da família descrita quase que nas mesmas palavras no início e no final do romance evidencia a volta completa do tempo que retorna ao mesmo lugar. *Maktub*, não se prevê o futuro, mas o passado, o que estava escrito e que retorna ao seu ponto de partida. A morte de Ana fecha o ciclo do tempo do romance, e o que quer que aconteça deve ser encarado como obstáculo que, mais do que levar a família aos poucos à ruína, irá fortalecê-la, irá tornar mais firmes os laços que unem os seus membros.

A linguagem usada por Nassar para expressar toda a desarmonia de André nos permite afundar na narrativa, conhecer suas entranhas. As palavras esculpidas pelo autor dão existência visível àquilo que ingenuamente se considerava invisível, a obra em si possui uma poética que nos direciona ao visual. Entendemos que cada palavra escolhida por Nassar, além de nos remeter ao seu sentido mais interior, também nos propicia o resgate da imagem que alcança todos seus significados implícitos. Lemos palavras enquanto imagens ao ler *Lavoura arcaica*, elas se projetam no imaginário do leitor provocando uma interação íntima com o autor, com tudo aquilo que ele quis transmitir ao selecionar palavras específicas para construir metáforas tão sensíveis ao leitor.

Como observa Leyla Perrone-Moisés, no ensaio *Recensão crítica a Lavoura arcaica* (1977, p. 97), em suas últimas páginas, o romance repete quase que palavra por palavra de uma cena do início: a festa que simboliza a união da família. Na cena inicial, os verbos se conjugam no pretérito imperfeito, o passado da ação continuada, revelando o retrato da família unida através da ordem pregada pelo pai, ordem que alimentava a repetição daquela mesma estrutura familiar unida. Nas últimas páginas do romance, os mesmos verbos aparecem no pretérito perfeito, da ação acabada e irreversível; o fim da ordem dos sermões do pai, do alimento da união da família.

Raduan Nassar, nascido no interior de São Paulo, sendo o sétimo filho da família, combina a realidade da obra com aquilo que também faz parte do real que ele

próprio parece ter vivenciado – a relação familiar dentro do íntimo de uma casa localizada em Pindorama, uma cidade no interior de São Paulo. Talvez por isso personagens presentes na obra deixam de ser objetos e se transformam em sujeitos capazes de dizer “eu”, em sujeitos que saem do limitado âmbito da ficção, do personagem previsível e limitado criado pelo autor, para se tornarem personagens individualizados, com suas próprias particularidades, possuidores de uma identidade criada internamente por eles mesmos, personagens que parecem ser criadores e manipuladores de sua própria linguagem, mas que ao mesmo tempo também são forjados e criados por ela. São sujeitos que possuem memórias e que por isso constituem um romance onde o autor parece ter evocado lembranças de sua infância, como o afeto com a mãe, o apelo religioso e suas tentativas de fuga, para compô-lo. Lembranças de uma infância que não pertenceu a mais ninguém, que parecem ser inicialmente particulares, intransferíveis para a memória do outro, possibilitaram a criação de uma infância inventada em que o autor perde um pouco de si para dar lugar ao personagem, fazendo dele alguém reconhecido pela linguagem como um sujeito, não como uma pessoa, mas como esse sujeito, que é vazio fora da enunciação que o define, fora do “eu” dito, mas que é o suficiente para consumir a linguagem, para pô-la em uso. Ao perder um pouco de si e dar lugar ao personagem, o autor se desapropria de suas lembranças, elas são transferidas, em parte, para o personagem.

Segundo Leyla Perrone-Moisés em *Flores da escrivaniinha* (2006, p. 103), o romance nasce da falta sentida no mundo – o mundo real não é satisfatório –, essa falta é então preenchida pela linguagem, mas que posteriormente também dá origem à outra falta, à sensação de que a linguagem não é unicamente satisfatória para suprir a insatisfação que temos com o mundo. *Lavoura arcaica* fala da insatisfação da vida na perspectiva de André, o filho divergente da família. Dessa forma, Nassar escreve um romance que nasce de uma necessidade pessoal de suprir a sua insatisfação, mas que fala também sobre a insatisfação do mundo; como se o autor transcrevesse sua dupla falta que dá origem à necessidade da escritura em um personagem que também as sente. O romance parece estar enraizado numa experiência autobiográfica, que se constrói em torno da complexidade de preencher essa lacuna. Momentos da vida pessoal do autor estão refletidos em *Lavoura arcaica*, algumas vezes de maneira mais explícita, como quando a epilepsia de André é abordada no livro, tendo em vista que Raduan Nassar

teve crises de epilepsia aos quinze anos; outras mais implícitas, como seu fervor religioso retratado nos sermões do pai, ou a descendência oriental tanto do autor, que descende de libaneses, como do personagem. Dessa forma, é difícil dizer que esse é um romance autobiográfico, pois, em certa medida, ele é; em outra, não.

A literatura parte de um real que pretende dizer, falha sempre ao dizê-lo, mas ao falhar diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer. [...] Na sua gênese e na sua realização, a literatura aponta sempre para o que falta no mundo e em nós. Ela empreende dizer as coisas como são, faltantes, ou como deveriam ser, completas. Trágica ou epifânica, negativa ou positiva, ela está sempre dizendo que o real não satisfaz (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 102-104).

A criação literária que vai preencher a falta sentida no mundo se depara com as inúmeras possibilidades de criação a partir de palavras emaranhadas na memória; faz-se necessário experimentar suas colocações, sentidos e sonoridades para então selecionar quais palavras irão compor o texto. No romance de Nassar encontro exatamente essa experimentação da linguagem feita pelo autor, os traços memorialistas e as nuances culturais. O trabalho com palavras, e não só com as palavras em si, mas com a interioridade de cada uma e com a singularidade de sentido e significado, me permite pensar na individualidade – o sentido particular de cada palavra para o autor, sua relação com o interior de cada palavra impressa no papel –, na intencionalidade – a intenção de selecionar palavras específicas para compor seu romance de acordo com o sentido particular que cada palavra possui para o autor – e na veracidade do romance escrito por Nassar – o real do mundo do autor que reflete no mundo do personagem, a realidade da vida de Nassar presente no mundo ficcional de André.

Nesse sentido, tentar reviver o projeto criador de Raduan Nassar em *Lavoura arcaica* implicaria mergulhar na memória do autor, mergulhar naquilo que ele quis exteriorizar de maneira mais sutil em sua obra, nos repetidos delírios de André voltados à infância, na memória sensorial de amainar a febre dos pés na terra úmida no bosque do sítio, e ainda nos sermões do pai, nos olhos da mãe que abrigavam o carinho de toda uma família, e no amor por Ana. Para rememorar o projeto de *Lavoura arcaica* é necessário adentrar nas memórias imperceptíveis do autor, buscando a linha tênue que

separa a consciência do autor da do personagem, criada a partir do processo de tornar-se sujeito que é vazio fora do âmbito do texto.

Em seu último curso, denominado *A preparação do romance*, Roland Barthes fala sobre as condições (interiores) em que um escritor pode pensar ao iniciar a preparação de um romance. Ao pensar sobre a memória, Barthes afirma que é a deformação da memória que cria o romance, não a memória em si (2005a, p. 32). Nesse aspecto, é exatamente a deformação, a má-formação da memória, as lacunas nela presentes que criam *Lavoura arcaica*. É quando Nassar preenche essas lacunas com a ficção que o romance se constitui; quando se mistura a memória daquilo que o autor apresenta a si mesmo e que escolhe para que permaneça com a ficção que ele mesmo cria a partir dessas memórias.

No correr do livro, André narra momentos que não podem mais ser revividos, narra suas lembranças que, como qualquer uma, são abarrotada de lacunas, de espaços vagos pela incompletude de uma memória, pela seleção específica de momentos repletos de sensibilidade. Essas lacunas, presentes inclusive na memória do autor, são preenchidas pela ficção, provocando uma relação intensa entre memórias originais e as que se criaram a partir desses espaços vagos. Nesse sentido, a memória de André parece ser essa criada a partir das lacunas da memória de Nassar, memória essa que exprime não o pessoal do autor, mas o interior do sujeito originado a partir da fusão autor/personagem, do mais puro da subjetividade. Um trecho do romance, em que André em uma conversa com Ana tenta convencê-la da pureza do amor consumado no incesto, evidencia essa fusão de corpos: “teríamos com a separação nossos corpos mutilados [...] entenda que quando falo de mim é o mesmo que estar falando só de você, entenda ainda que nossos dois corpos são habitados desde sempre por uma mesma alma” (NASSAR, 1989, p. 131). Essa fusão é acentuada pelo fato do nome da irmã – Ana – corresponder ao pronome “eu” em árabe; a união dos dois corpos narrada por André revela seu desejo de alcançar a plenitude expressa no mito do andrógono de Platão. O mito conta que antes havia três gêneros, o feminino, o masculino e o andrógono, esse último possuía os dois sexos em um só corpo e foi então separado em dois por Zeus, o que deu origem à humanidade, dividida em homens e mulheres; desde a separação, os corpos tentam agora encontrar seu par. Dessa forma, André busca sua plenitude no amor através da fusão de corpos com Ana; semelhante a isso, o

entrelaçamento entre Nassar e o personagem André compõe a escritura da obra, já que Nassar busca justamente na escritura sua plenitude através de uma fusão de corpos com o personagem. Uma completa fusão de corpos – autor, personagem – possibilita que seja dada a imortalidade a uma memória, através da escritura.

É necessário ir para além do papel para compreender o autor, o que ele realmente representa para a obra; analisar o interior da obra, o seu componente mais particular e íntimo, o jogo de suas relações internas, para, aos poucos, localizarmos o que Michael Foucault, em uma conferência realizada em 1969, denomina como o espaço deixado vago pela desaparecimento do autor, para então encontrar as funções livres que essa desaparecimento faz surgir. Foucault afirma, nessa mesma conferência que anos depois veio a ser inserida no livro *Ditos e escritos III: Estética: Literatura e pintura, música e cinema*, que o autor é apenas uma função social e por isso não está dentro do texto; ele não é exatamente nem o proprietário nem o responsável por seus textos, não é nem o produtor nem o inventor deles; o autor é então, para Foucault, aquele a quem se pode atribuir o que foi dito ou escrito. O autor não fará parte do texto por ele escrito, não estaria inserido em sua própria obra; ser autor seria assumir uma função social, vestir uma máscara para representar esse papel enquanto se escreve.

Já Barthes, em seu ensaio *A morte do autor*, afirma que na escritura se produz um desligamento, “a voz perde sua origem, o autor entra em sua própria morte e a escritura começa”; ela, a escritura, é “a destruição de toda voz, de toda origem [...] é esse neutro por onde foge o sujeito, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2004a, p.57). Barthes fala ainda sobre Mallarmé, o primeiro a colocar a linguagem no lugar daquele que até então era considerado seu proprietário, a compreender que é a linguagem que fala, não o autor; escrever é então atingir esse ponto em que só a linguagem age através da impessoalidade. Dessa forma, o autor e seu texto nascem ao mesmo tempo, “todo texto é escrito eternamente aqui e agora” (BARTHES, 2004a, p. 61). O autor, diferentemente do que afirmou Foucault, não é um ser que antecede sua escritura, ou a precede para clarear seu sentido e significado; isso porque a escritura é uma enunciação que não tem outro conteúdo que não seja o ato pelo qual ela se articula. A mão, independente da intervenção consciente

do autor, é levada por um gesto puro de inscrição que traça um campo originado na própria linguagem.

Essa inscrição, marcada pelo momento capturado pelo gesto de marcar no papel, me faz pensar no Haicai que Barthes em *A preparação do romance* teoriza como o momento de anotação mais puro, levado pelo simples ato de capturar o momento usando poucas palavras que sejam capazes de abarcar a totalidade de vida naquele momento, de sentimentos e de sensações; palavras que são selecionadas cuidadosamente pelo autor para que sejam capazes de expressar sua vivência, seu olhar próprio sobre aquele momento particular aos seus olhos. O Haicai, assim como a anotação, capta a “memória pessoal involuntária: ele descreve uma lembrança inesperada, total, deslumbrante, feliz – e claro, produz no leitor essa mesma lembrança que o produziu” (BARTHES, 2005a, p. 82). É importante ressaltar que Barthes em *A preparação do romance* desdiz *A morte do autor*; isso porque o leitor deseja o autor, não sua representação ou projeção; dessa forma, a volta do autor para Barthes se dá no momento em que há o “desrecale do autor”. Barthes ainda afirma essa volta num trecho de *A preparação do romance II*:

Pareceu-me que, também à minha volta, um gosto se declarava, aqui e ali, por aquilo que poderíamos chamar [...] a *nebulosa biográfica* (diários, biografias, entrevistas personalidades, memórias etc.), maneira, sem dúvida, de reagir contra a frieza das generalizações, coletivizações, gregarizações, e de recolocar, na produção cultural, um pouco de atividade ‘psicológica’: deixar falar o ‘Ego’, e não sempre o *Superego* e o *Isso* – A ‘curiosidade’ biográfica desenvolveu-se então, livremente, em mim (BARTHES, 2005a, p. 168. *grifos do autor*).

Sendo assim, o Haicai e a anotação, por mais que representem algo inesperado que surge num instante súbito, possuem traços do autor em sua interioridade. Por mais que um Haicai pareça descrever um momento levado por um gesto puro de inscrição originado na própria linguagem, há aí uma parte do autor, sua lembrança daquele momento e as palavras cuidadosamente selecionadas que compõem essa produção literária.

Barthes, no mesmo curso, fala da nota, aquilo que depois do pulsar inicial volta involuntariamente, sem que o queiramos; a memória então preserva a *volta* da coisa e não a coisa em si, pois isso que volta já tem algo de uma forma reordenada, de

uma frase (2005a, p.188). Essa frase é o que então dá pulsão para escritura, o *querer-escrever* descrito por Barthes; a preparação do romance se inicia com frases em sua forma mais simples, nas anotações daquilo que volta à memória.

Em uma entrevista concedida à Folha de S. Paulo, Nassar afirma que começou a escrever anotações, reflexões soltas e pequenos registros que alguém depois nomeou literatura. Raduan Nassar começa sua produção literária com frases, com o desejo do *querer-escrever* daquilo que volta à sua memória, como afirma Barthes. Anotações simples, que possuem fragmentos da memória e, por isso, partes do autor. Quando, no processo de escritura do romance, o autor faz uso da vida, a memória é a fonte inesgotável para a escrita, porém a memória não é simplesmente transcrita para o papel numa tentativa de reproduzir o passado, o vivido por Raduan Nassar. Remeter-se à memória para realizar o ato da escritura “indica muito mais o acesso de um conjunto de percepções do mundo que o da recuperação do vivido”, como afirma Fabricia Wallace no artigo *Aporia da memória ficcional* (2012, p. 196). Frases e sensações voltam à memória de André sempre associadas à família, assim como as memórias usadas por Nassar para compor seu romance parecem também ser repletas de familiaridade; o autor faz uso da sua memória individual que constitui, além de fatos passados, seus pensamentos e sua concepção sobre cada momento, para engendrar seu romance.

A memória é a matéria do texto literário; agarrar-se nessas memórias implica perder-se no abismo mascarado pela ficção, as lacunas deixadas são preenchidas pela imaginação para alcançar os mesmo domínios da vida real, daquele momento puro. No romance *Lavoura arcaica*, André não é apenas um personagem construído a partir da vida e das opiniões de Raduan Nassar; ele é um personagem que indica que toda narrativa – ficcional ou não – é parte do autor, feita por ele e a partir dele. Nassar, em sua obra, evidencia o fato do autor partir sempre daquilo que constitui seu próprio mundo, tanto das experiências vividas realmente quanto daquelas ficcionadas.

A ficção está fortemente ligada à percepção que o autor tem do mundo. Ficção e vida ligam-se de tal forma que Vila-Matas, em *Exploradores do abismo*, um livro de contos, fala do outrar-se para escritura:

Tenho certeza que não poderia ter escrito todos esses contos se previamente, há um ano, eu não tivesse me transformado em alguém levemente diferente, se não tivesse me transformado em outro. [...] De repente, tive a sensação de que havia herdado a obra literária de outro e de que agora só precisava administrar sua obra (VILA-MATAS, 2013, p. 15. grifos do autor).

O texto literário é produzido por um “outro eu” que se diferencia do “eu” que atua na vida real; esse “outro eu” é a aproximação recriada, ficcionada pela composição literária, a reaproximação de um “eu” que até então não foi exteriorizado, apenas ficcionado no interior do autor. O “outro eu” tem como função aproximar o autor do leitor sem que o autor tenha que expor explicitamente dados biográficos. A vida de escritor se mescla e se confunde com a vida do personagem, que é ele mesmo. Um “outro eu”, que se cria a partir do autor, se transforma num personagem que abriga em um só corpo os elementos reais e ficcionais dele mesmo, possibilitando a aproximação do leitor e sua apropriação da obra. Como afirma Barthes: “Para que a obra do outro passe para mim, é necessário que eu a defina em mim como escrita *por mim*, e que, ao mesmo tempo, eu a deforme, a torne *outra*” (BARTHES, 2005b, p. 18).

Raduan Nassar busca construir um texto que possa dizer aquilo que está fora do alcance das palavras, mas que permanece pedindo para ser dito, pois todas as memórias contidas na obra não poderiam estar presentes numa simples ordenação de uma sequência de fatos, era preciso um árduo trabalho com palavras para que cada fragmento de memória estivesse ao alcance do leitor. Para Nassar, o importante para alcançar o que transcende as palavras em si é trabalhar com seus sons, sintaxes, ritmos etc. não bastava trabalhar apenas com a “casca” das palavras, mas com a “gema” também. Dessa forma, o autor construiu um romance de palavras simples com sintaxes simples e rimas comuns, mas que articuladas compõem um texto literário abarrotado de lirismos e metáforas que evocam sentimentos. Raduan Nassar cria um romance que se aproxima da vida, pois no processo de escritura dedicou-se a observá-la acontecendo fora dos livros.



## Bibliografia

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

\_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. Trad. J. Ginsburg. Revisão de Alice Kyoko Miyashiro. São Paulo: Perspectiva, 2004b.

\_\_\_\_\_. *A preparação do romance I: da vida à obra*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

\_\_\_\_\_. *A preparação do romance II: da vida à obra*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

CADERNOS de Literatura Brasileira: Raduan Nassar. n.º 2. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.

CÂNDIDO, Antônio. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

\_\_\_\_\_. *O demônio da teoria; literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG: 1999.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III: Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. MOTTA, Manoel de Barros. (Org.); Trad. Inês Autram Dourado Barbosa. 2º Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

NASSAR, Raduan. A paixão pela literatura. *Folhetim Folha de S. Paulo*. São Paulo, n.º 413, p. 9-10, 16 set. 1984. Entrevista concedida a Augusto Massi e Mario Sabino Filho.

\_\_\_\_\_. *Lavoura arcaica*. 3º ed. rev. pelo autor. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

PERRONE-MOISÉS, Recensão crítica a 'Lavoura arcaica', de Raduan Nassar. *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 38, Jul. 1977, p. 96-97.

\_\_\_\_\_. Leyla. *Flores da escrivainha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Unicamp, 2007.

RODRIGUES, André Luis. *Ritos da paixão em Lavoura arcaica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

RODRIGUES, Fabrícia Wallace. Aporia da memória ficcional. In: EYBEN, P. (Org.). *Demoras na aporia: bordas do pensamento e da literatura*. Vinhedo, SP: Horizonte, 2012, p. 193-198.

\_\_\_\_\_. *Memórias Engendradas, ficções do eu - António Lobo Antunes, Milton Hatoum, José Eduardo Agualusa*. Tese (doutorado) Belo Horizonte, UFMG: 2013.

TARDIVO, Renato Cury; GUIMARÃES, Danilo Silva. Articulações entre o sensível e a linguagem em Lavoura arcaica. *Paidéia*. v. 20, n° 46, Ago. 2010, p. 239-248.

VILA-MATAS. *Exploradores do abismo*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013.